

## GAVELLINE DIGRESIJE O FILMU

*Bruno Kragić*

U jednom od svojih radova o glumi, u članku »Glumac i publika (Kazališni problemi)«, prvotno objavljenom 1934. godine u petom broju Krležina časopisa *Danas*, Branko Gavella usputno se dotaknuo i filma, s obzirom na pitanje konkurencije filma kazalištu, koje je, kako je u prvoj rečenici toga teksta i konstatirao, igralo tada u tretiranju kazališnih pitanja veliku ulogu.<sup>1</sup> Filmu,

---

<sup>1</sup> Odnos filma i kazališta bio je u razdoblju Gavellina pisanja jedna od čestih tema onodobnih teoretičara filma koji su većma nastojali pokazati estetsku nezavisnost filma. Tako je Ricciotto Canudo gotovo manifestno tvrdio da »ne postoji nijedna duboka veza ni u duhu ni u formi ni u sugestivnim načinima ni u sredstvima ostvarenja između čvrste irealnosti ekrana i promjenjive realnosti scene« (Canudo, »Estetika filma«, str. 55), dovodeći u konačnici film u istu ravan s pisanom tragedijom (kao, kako navodi, apstrakcije), inzistirajući na filmu (odnosno vizualnoj drami) kao plastičnoj umjetnosti; Hugo Münsterberg je pak utvrdio da »film nije, i ne treba da bude, imitacija pozorišta« (Münsterberg, »Svrha umetnosti«, str. 69), dok je Louis Delluc u odnosu filma i publike nalazio analogije s grčkim kazalištem (»Film nam vraća onu jednodušnu umetnost koja je nestala sa grčkim pozorištem«, Delluc, »Fotogeničnost i mašta«, str. 75). Gavelli najbliži u takvim komparacijama su Elie Faure s tvrdnjom da »film nema ništa zajedničko sa pozorištem osim – a i to je prividno, prividno u najspoljašnjem i najbanalnijem obliku – što je film, kao i pozorište, ali i kao igra, gimnastičke vežbe, procesija, kolektivni spektakl u kome je glumac posrednik [...] On, u stvari, postavlja između autora i publike tri

odnosno uglavnom pitanju glume na filmu, Gavella će posvetiti cijeli prvi odlomak, veći dio podjednako dugog drugog odlomka te čitav treći (vrlo kratki) odlomak spomenutoga članka (stranice 200. do 202. izvornika). Te Gavelline opaske, premda usputne s obzirom na autorov temeljni interes, to nisu s obzirom na zanimljivost i posebno kontekstualnost njegovih uvida u glumu na filmu. Stoga ćemo ih prvo kratko prepričati i citirati.

Prva Gavellina postavka da su kazalište i film »dvije umjetnosti koje doduše na oko imaju mnogo zajedničkih momenata ali u kojima je baš glumačka funkcija potpuno različenog karaktera«<sup>2</sup>, odnosno da za analizu glume »baš to osjećanje te bitne razlike daje najviše materijala« u svojoj je prividnoj jednostavnosti iznimno pertinentna jer upravo je glumac ono što najizravnije povezuje te dvije umjetnosti.

Gavellina daljnja teza da »glumac na platnu ostaje uvijek slika«, da »film nije vezan za organski život nazočnog glumca«<sup>3</sup> te da stoga glumac na

---

posrednika: glumca, fotografski aparat i snimatelja. Već po tome možemo zaključiti da je znatno manje sličan pozorištu nego muzici« (Faure, »O Kineplastici«, str. 79) i stajalištem da će se i zvučni film, koji se odveć približio kazalištu, vratiti svom jeziku te »će se snaći i potčiniće sebi reč, ne više kao glavni princip, nego kao dopunsko sredstvo« (Faure, »Mističnost filma«, str. 81) te Erwin Panofsky, koji, pišući otprilike istodobno kad i Gavella, ukazuje da se distingviranost filma od kazališta može uočiti već u govoru jer je »živi jezik, koji je uvijek u pravu, podržao taj razuman izbor [ranih filmova da daju pokret prvobitno statičnim umjetničkim djelima mjesto da oponašaju kazališnu izvedbu, op. B. K.] uzimajući i zadržavajući naziv *moving picture* umjesto pretencioznog i temeljno pogrešnog naziva *screen play*« (Panofsky, »Style and Medium in the Motion Pictures«, str. 95) te zaključujući da čak ni izum zvučnog filma nije promijenio činjenicu da »film, čak i pošto je naučio govoriti, ostaje slika koja se kreće i ne pretvara se u napisani tekst koji se izvodi. Njegova srž ostaje serija vizualnih sekvenci koje zajedno drži neprekinuti tijek pokreta u prostoru« (Panofsky, *ibid.*, str. 100).

<sup>2</sup> Gavella, »Glumac i publika«, str. 200. Svi daljnji citati Gavelle su iz navedenog djela (str. 200-202) zbog čega se dalje neće posebno navoditi. To znači da citate iza kojih nema bilješki treba potražiti u spomenutom tekstu.

<sup>3</sup> Te tvrdnje zvuče kao anticipacija onih Jerzyja Płazevskoga koji svoju komparativnu analizu kazališne i filmske glume započinje riječima: »Očigledna

filmu »nikad ne može u nama probuditi ono intenzivno, s naše strane upravo aktivno, saživljavanje koje nailazimo u kazalištu« zanimljiva je s jedne strane za rasprave o mimetičnosti filma i kazališta, a s druge specifično za funkciju glumca jer iz te teze Gavella potom zaključuje da upravo zbog svoje tehničke uvjetovanosti film može »glumca u neku ruku irealizirati, oduhoviti ga do nekih viših, novih dimenzija. Može da pređe preko mnogih realističkih pretpostavaka koje u kazalištu, baš zbog potpune tjelesne prisutnosti glumca, kompliciraju kazališnu funkciju mnogim umjetnički irelevantnim detaljima. Film može mnogo neposrednije da uđe u čisto duhovne manifestacije.« Tu Gavella na trenutak nadilazi okvire razmatranja same prirode glume na filmu i dotiče se nekih estetičkih mogućnosti filma sadržanih u njegovu medijskom biću.

Konkretnije se potom posvetivši samom glumcu, Gavella će dalje razvijati svoju početnu postavku kroz razmatranje povezanosti glumca i ambijenta. On utvrđuje da filmu doduše nedostaje neposredni intimni kontakt publike s glumčevim doživljavanjem, ali da zato film »može kudikamo snažnije iskoristiti utjecaj vanjskih scenskih momenata koji djeluju na glumca i u glumcu, može ga zornije povezati s okolinom, potencirajući u svojoj potpunoj tehničkoj slobodi u toj okolini one momente koji direktno ulaze u glumačko doživljavanje«.

Zbog činjenice da u filmu glumac ostaje prema gledatelju u specifičnoj distanci, film može, utvrđuje dalje Gavella, »kudikamo jače izraziti komičke elemente koji baš baziraju po svima definicijama komike na takvoj

---

i osnovna razlika između pozorišne i filmske glume jest fizičko prisustvo živog glumca u pozorištu i fiktivno prisustvo dvodimenzionalne senke na ekranu« (Pľaževski, *Jezik filma II*, str. 108). One su ujedno gotovo istodobne s onima Jana Mukařovskoga da je »pozorišni glumac živa i jedinstvena ličnost, jasno izdvojena od nežive okoline (scene i njene popune), dok su na ekranu sukcesivne slike glumca (koje mogu biti samo delimične) puki sastavni delovi celokupne projicirane slike« (Mukařovský, »Prilog estetici filma«, str. 309).

distanci između komičkog objekta i primajućeg subjekta.«<sup>4</sup> Kritizirajući potom glumačku afektaciju na filmu, imitacije kazališnih glumačkih efekata, što smatra negacijom pravo shvaćene glume, Gavella kao ideal koji bi film trebao ostvariti »mjesto tog ogavnog i odurnog egzibicionizma« izdvaja velike ruske filmove u kojima nalazi kreativnu uporabu filmske glume: »ruski film potencira u glumačkom stvaranju baš sve one vanjske momente koji, doduše drugim putem, putem čistog gledanja, ipak bacaju duboke perspektive u osjećajno doživljavanje. Pozornica ne može nikada iskoristiti izražaj glumčevog oka tako intenzivno kao što to može film, pozornica ne može nikada karakteristične vanjske detalje maske itd. toliko oživiti i tako nama približiti kao što to može film. Ali sve je to manje važno pred velikim mogućnostima koja daje ruski film glumcu vezivanjem pojedinca za zbivanje u njegovoj okolini.«<sup>5</sup>

Opaske o filmu Gavella zaključuje povratkom na izravnu usporedbu s kazalištem. »Vidimo dakle«, tvrdi on, »da iako film ne može iskoristiti onu glavnu draž kazališnog djelovanja, da iz svoje publike u neku ruku stvori jednu novu intenzivniju cjelinu [...] mora baš zato tu publiku sadržajno bogatije nagrađivati. Publika u kinu ne sudjeluje svojom igrom, i zato mora biti taj nedostatak kompenziran sadržajno bogatijom hranom. U tom pravcu filmu nisu postavljene nikakve tehničke granice [...] ako i ne može

---

<sup>4</sup> Ta Gavellina primjedba neodoljivo podsjeća na Chaplinov dictum o tragediji kao životu u krupnom planu i komediji kao životu u totalu. Upravo dalji planovi (Chaplin je total vjerojatno uzeo zbog retoričkog efekta, misleći vjerojatnije na srednji plan) ostavljaju glumca na izrazitijoj distanci od gledatelja.

<sup>5</sup> Citiranu postavku Gavella ilustrira opisom scena filma *Posljednji dani Petersburga* (riječ je o filmu *Kraj Sankt Peterburga* u režiji Vsevoloda I. Pudovkina, iz 1927.) u kojima je »dolazak jadne seljačke starice u glavni grad, njeno bespomoćno kretanje po velegradskim ulicama, perspektivno uvijek povezano sa baroknim detaljima raznih spomenika, konja i imperatora. Ili, na primjer, veličajan utisak što ga čini penjanje proleterske žene velebnim i širokim stepenicama Zimskog dvorca«.

intenzitetom proživljavanja zamijeniti nam kazalište, a ono može da nam da mnogo bogatiji kvalitet doživljavanja.«

U citiranim refleksijama možemo distingvirati nekoliko uvida u estetiku i ontologiju filma i filmske glume.

Prvi uvid, komparativnoestetičkog polazišta, jest onaj da glumac na platnu ostaje uvijek slika zbog čega gledatelj ne može uspostaviti neposredni kontakt s glumčevim doživljavanjem.

Drugi uvid, koji Gavella nadovezuje na prethodni i koji je u Gavellinim digresijama o filmu i najprominentniji, jest onaj o povezanosti glumca i ambijenta u filmu.

Treći pak jest onaj o mogućnosti filma da iskoristi sitne detalje glumčeva izraza i lica.

Prvi uvid, općenito skeptičan prema mogućnostima filmske glume jer ona ne može iskoristiti sav intenzitet djelovanja punog života glumčevog, sukladan je teoretiziranjima o filmskoj glumi koja zaključuju da filmska gluma zapravo nije gluma, da, kako primjećuje Stanley Cavell, filmski izvođač temeljno uopće nije glumac već predmet studije, i to ne vlastite,<sup>6</sup> ili pak nešto blaže, da, kako precizira Siegfried Kracauer, »filmski glumac mora da glumi kao da uopšte ne glumi [...] Mora da izgleda kao da on jeste lik koji tumači. On je, u izvesnom smislu reči, fotografov model.«<sup>7</sup> Međutim, Gavellino ukazivanje na mogućnost filma da iskoristi detalje glumčeva izraza i lica, odnosno da iskoristi izražaj glumčeva oka i približi gledatelju vanjske detalje maske korespondentno je Kracauerovoj tvrdnji da »kamera ne otkriva samo pozorišnu šminku već i onu tananu vezu između fizičkih i psiholoških crta, spoljašnjih pokreta i unutrašnjih promena«,<sup>8</sup> ili onoj Laffayevoj da filmski glumac »igra pred mehanizmom kojem ne može da pobegne nijedna pojedinost pokreta ili izraza«,<sup>9</sup> jer u filmu je,

---

<sup>6</sup> Vidi: Cavell, *The World Viewed*, str. 27.

<sup>7</sup> Kracauer, *Priroda filma I*, str. 102.

<sup>8</sup> Kracauer, *ibid.*, str. 103.

<sup>9</sup> Laffay, *Logika filma*, str. 111.

kako primjećuje Roger Manwell, »teško reći gdje prestaje gluma i počinju plastična svojstva lica i tijela«. <sup>10</sup> Tim tvrdnjama, uostalom, Gavellino ukazivanje i prethodi. Ono se napose može povezati s nešto ranijim Balázsovima refleksijama o lirici krupnoga plana, detaljnim snimkama lica i vizualnoj antropomorfozi koju film proizvodi, <sup>11</sup> refleksijama koje je Gavella mogao čitati, a s kojima je najizravnije povezana Gavellina opaska o mogućnosti filmske glume da putem čistog gledanja (pri čemu pretpostavljam da Gavella misli upravo na montažne sklopove subjektivnih kadrova bližih planova glumaca dok gledaju i objektivnih kadrova onoga što gledaju) pruža uvid u osjećajno doživljavanje. Gavella se tom rečenicom približio teoriji filmske glume kao bitno različite umjetničke prakse od kazališne glume, približio se uvidu da, s obzirom na to da kamera snima zbiljskost osobe ili barem njezinu fotogeničnost, u filmu je što se glume tiče cilj postići da se glumci oduče od tehnike i puste kameru da registrira i otkriva osobine lica i pokreta. (Usput budi rečeno, odatle uspješnost neškolovanih glumaca u filmu, općenito neglumaca u filmu, uspješnost djece glumaca pa i životinja glumaca.) <sup>12</sup> Pa, ako se može učiniti da smo interpretativno rastegnuli Gavellin prvi uvid o filmskoj glumi (povezavši ga pritom i s trećim), onda

---

<sup>10</sup> Manwell, *Film*, str. 79.

<sup>11</sup> U djelu *Duh filma (Der Geist des Films)*, objavljenom 1930., postavke koje je razvio u *Filmskoj kulturi (Filmkultúra)*, 1948.).

<sup>12</sup> Opet ćemo spomenuti korelaciju s postavkama Panofskoga koji, pošto je ustvrdio da najbolji filmski glumci nijemoga razdoblja nisu došli iz kazališta već iz cirkusa, varijetea, niotkuda ili od svuda, a potom da je pojava zvučnog filma umanjila i gotovo ukinula razliku filmske i kazališne glume razvijenu u nijemom filmu (u kojem je gluma morala biti podjednako različita i od stila pozornice i od stvarnosti običnog života) zaključuje, na primjeru ekranizacije *Ane Karenjine* s Gretom Garbo u naslovnoj ulozi (1935.) da je u tom filmu: »najslabiji trenutak zasigurno kada izgovara veliki ibsenovski govor svome suprugu, dok je najsnažniji kada šuteći prolazi željezničkim peronom dok se njezin očaj uobličuje suglasjem njezina kretanja (i izraza) s kretanjem noćnog prostora oko nje, ispunjenog zvucima vlakova i zamišljenim zvukom 'čovječuljka s čekićima', što ju neumitno, a da to ona skoro i ne uvidi, gurne pod kotače vlaka« (Panofsky, *ibid.*, 116).

bismo to rastezanje sada pokušali dovući do točke pucanja. Čini nam se, naime, da se Gavellina opaska o mogućnosti filma da glumca irealizira i oduhovi ga do nekih viših dimenzija, odnosno da neposrednije uđe u čisto duhovne manifestacije, itekako može relacionirati spram razmatranja više već spomenutih formativnih teoretičara filma, tako Canuda i njegove postavke da filmska slika može proniknuti u najskrivenije kuteve egzistencije što film čini idealnim sredstvom za otkrivanje intuitivnog i podsvjesnog,<sup>13</sup> Münsterberga s idejama da je ono što vidimo na ekranu slično zbilji, ali se od nje i bitno razlikuje, odnosno da film pripovijeda nadilazeći oblike izvanjskog svijeta te prilagođava događaje oblicima unutarnjeg svijeta – pažnji, memoriji, imaginaciji i osjećanju, da u konačnici u filmu duh trijumfira nad materijom,<sup>14</sup> Delluca s razvijanjem Canudova koncepta fotogeničnosti, razradom ideje o duhu iza slike izvanjskoga svijeta,<sup>15</sup> Jeana Epsteina po kojem filmska slika kao amalgam stvarnosti i sna, sinteza fizičkog i duhovnog postaje sredstvo duhovnog buđenja.<sup>16</sup>

S obzirom pak da Gavellino razmatranje kazališne glume vodi do povezanosti glumca s publikom kao temelja njegovog pristupa, to se i Gavellin uvid o nemogućnosti filma da s publikom stvori jednu novu intenzivniju cjelinu može povezati s Laffayevim teoretiziranjem da filmski glumac uopće i »nema publiku« i da u filmu »gledaoci ne igraju nikaku ulogu«,<sup>17</sup> s tezom Panofskoga da u filmu gledatelj zauzima utvrđeno mje-

---

<sup>13</sup> Vidi: Canudo, »Estetika filma«.

<sup>14</sup> Vidi: Münsterberg, »Svrha umetnosti«. Analogije s Münsterbergovim shvaćanjima posebno su zanimljive jer je taj teoretičar tada bio potpuno nepoznat. Ante Peterlić je tako u svom komentaru teksta Ive Hergešića o filmskoj poetici (iz 1929.) utvrdio analogije između Hergešića i Münsterberga da bi zaključio kako su ideje poput Münsterbergovih kružile filmskoteorijskim promišljanjima dvadesetih godina, posebno u sferama francuskih avangardističkih tendencija. Vidi: Peterlić, »Ivo Hergešić o filmskoj poetici«.

<sup>15</sup> Vidi: Delluc, »Fotogeničnost i mašta«.

<sup>16</sup> Vidi: Epstein, »Inteligencija jednog mehanizma«.

<sup>17</sup> Laffay, *ibid.*, str. 109-110.

sto samo tjelesno, ali ne i kao subjekt estetičkog doživljaja, za razliku od kazališta,<sup>18</sup> odnosno Gavella se može smatrati i specifičnim prethodnikom naj sustavnijeg teoretiziranja o glumi na filmu u nas, onog Ante Peterlića koji će svoje razmatranje filmske glume započeti konstatacijom da »dok glumac u kazalištu glumi publici, glumac u filmu glumi za kameru«, da bi nastavio:

»Filmski glumac, znači, ne gradi svoju 'igru' u suigri s gledateljem u kojoj je poseban čar kazališta. Dapače, on je često i sam samcat u kadru, pa tu svoju igru ne gradi ni u suigri s partnerom [...] glumac [je] dio građe filma i filmska gluma se ne smije tretirati kao oblik filmskoga zapisa [...] Pretvoriti se u dio građe izvanredna je sposobnost koja [...] nužno uključuje svijest o kakvoći fizičke realnosti i, još više, svijest o sebi samome kao pripadniku te realnosti [...] Ta svijest o sebi uključuje i svijest o vlastitom izgledu, o vlastitom ponašanju [...] Premda se čovjek, prema tome i čovjek koji glumi, ne može tretirati kao oblik filmskog zapisa, filmski glumac sudjeluje u tvorbi tog oblika. On je 'najživlji' sastojak građe, i sve što on čini mijenja doživljaj prizora, pa zbog toga [...] ovise brojne finese ostvarenih oblika filmskog zapisa. Dok se glumac ('profesionalac') upotrebljava zbog toga da bi omogućio ostvarenje pojedinih oblika, nijansi u oblicima filmskog zapisa, za glumca-naturščika vrijedi obrnuti smjer: oblici filmskog zapisa tvore njegovu glumu [...] Tako će ga gornji rakurs učiniti superiornijim, gornji inferiornijim, kad je snimljen sam u totalu bit će on slabšan, a montaža je izrazu Možuhinovljeva lica pridala tri potpuno različite vrijednosti. Prema tome, zaključimo, gluma je u filmu za gledatelja kvaliteta što nastaje iz spoja nekoliko elemenata – iz osobnih svojstava snimane osobe, iz viđenja okoliša kojemu ta osoba pripada, iz rabljenih oblika filmskog zapisa, i naravno, iz konteksta uspostavljene priče koja i nije drugo do zbir tih oblika.«<sup>19</sup>

Čini nam se da se iz ovog dugog citata može izvući duga linija u teorijskim razmatranjima filmske glume od Gavella do Peterlića. Uostalom,

---

<sup>18</sup> Vidi: Panofsky, *ibid.*, str. 98.

<sup>19</sup> Peterlić, *Osnove teorije filma*, str. 211-212.



nije li se Peterlić u svom članku o glumcu na filmu, napisanom nekoliko godina prije ranije citiranih tvrdnji i opažanja, u jednom trenutku pozvao upravo na Gavellu?<sup>20</sup> U istom tom tekstu Peterlić teorijsko definiranje glume na filmu započinje uspoređivanjem glumačkog akta na pozornici i na ekranu, a, kako smo vidjeli, svoj je kratki prinos filmološke provenijencije na isti način započeo i Gavella. Krenuvši od zapažanja da se većina analiza i ocjena glumačkih ostvarenja na filmu ne razlikuje ni po čemu od istih analiza ili ocjena što se odnose na glumačka ostvarenja u kazalištu, za što je, ponovimo, Gavella još 1934. utvrdio da je potpuno različito, Peterlić će nastojati, kontinuirano, pružiti opis glume na filmu, kontinuirano u distingviranju spram one u kazalištu, gotovo preformulirajući neke tridesetak godina ranije Gavelline ocjene, razrađujući i značaj ambijenta,<sup>21</sup> i važnost krupnog plana i s njim usklađene glumačke geste i naposljetku sam status glumca i predstavljanja u filmu.<sup>22</sup>

Pa, ako se može činiti pretjeranim da u Gavellinim usputnim opaskama o filmskoj glumi nađemo uzore za Peterličevo sustavno teoretiziranje, ako razmatranje tih opaski u odnosu prema više ili manje istodobnim refleksijama stranih teoretičara može biti izloženo riziku hiperrelacioniranja,

---

<sup>20</sup> Pozvao se zapravo na Gavellino isticanje glume kao jedine umjetnosti u kojoj su tvorac umjetničkog djela i samo umjetničko djelo, odnosno rezultat stvaralaštva, jedno te isto biće. Vidi: Peterlić, »Glumac na filmu«, str. 301.

<sup>21</sup> Kao što smo napomenuli i citirali, Gavella se u svojoj digresiji o filmu najviše posvećuje odnosu glumca i okoliša.

<sup>22</sup> Gavellinu opasku da glumac na platnu ostaje samo slika Peterlić na neki način (implicitno) apsorbira i nadograđuje svojim tumačenjem predstavljanja na filmu: »u filmskom umjetničkom djelu nikad ne predstavlja glumac, nego čitava slika, koje je on katkad izrazitiji, a katkad manje izrazit dio [...] možemo, štoviše, reći da je u filmskoj slici (kadru) glumac katkad njen veći, a katkad njen manji dio, što upozorava na planove (krupni, srednji, opći itd.), a planovi su značajna i djelotvorna sredstva za obogaćivanje filmskog prizora. Da ne predstavlja glumac, nego čitava slika, također mogu potvrditi analize svih ostalih elemenata filmskog izraza, razglabanja rakursa, pokreta kamere, montaže itd.« (Peterlić, »Glumac na filmu«, str. 303).

držimo da Branku Gavelli ipak nedvojbeno pripada zasluga što se kao čovjek od teatra, u razdoblju tek povremenih ozbiljnijih estetskih razmatranja filma u nas, pridružio nekolicini intelektualaca (Milutinu Cihlaru Nehajevu, Ljubomiru Marakoviću i ranije spomenutom Ivi Hergešiću) koji su otprilike u isto vrijeme zagovarali umjetničku relevantnost filma (Nehajev i Maraković i u kontekstu odnosa filma i kazališta), posebice estetsku distingviranost glume na filmu, u čemu mu inače nema previše prethodnika (većinu smo spomenuli u ovom osvrtu) dok mu u nas u tome pripada apsolutno prvenstvo.

## LITERATURA

- Balázs, Bèla (Bela Balaš), 1948., *Filmska kultura*. Beograd: Filmska biblioteka. [izvornik *Filmkultúra*, 1948.]
- Canudo, Ricciotto, 1978., »Estetika filma«. U: *Teorija filma* (ur. Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, str. 54-63 [izvornik *Esthétique du cinéma*, 1922.]
- Cavell, Stanley, 1979., *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Delluc, Louis (Luj Delik), 1978., »Fotogeničnost i mašta«. U: *Teorija filma* (ur. Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, str. 72-77 [izvornik *Photogénie*, 1920.]
- Epstein, Jean (Žan Epsten), 1978., »Inteligencija jednog mehanizma«. U: *Teorija filma* (ur. Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, str. 136-141 [izvornik *L'intelligence d'une machine*, 1946.]
- Faure, Elie (Eli For), 1978., »O kineplastici«. U: *Teorija filma* (ur. Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, str. 78-80 [izvornik *De la cinéplastique*, 1922.]
- Faure, Elie (Eli For), 1978., »Mističnost filma«. U: *Teorija filma* (ur. Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, str. 80-83 [izvornik *Introduction à la mystique du cinéma*, 1934.]
- Gavella, Branko, 1934., »Glumac i publika (Kazališni problemi)«. *Danas* (Beograd), 1 (1934.) 5, str. 200-206 [članak pretiskan uz nekoliko sitnih lektorskih

- izmjena u: Branko Gavella, *Teorija glume*, priredili Nikola Batušić i Marin Blažević, Zagreb, 2005.]
- Kracauer, Siegfried (Zigfrid Krakauer), 1971., *Priroda filma I*. Beograd: Institut za film [izvornik *Nature of film*, 1961.]
- Laffay, Albert (Alber Lafe), 1971., *Logika filma*. Beograd: Institut za film [izvornik *Logique du cinéma*, 1964.]
- Manwell, Roger, 1946., *Film*. London: Penguin Books.
- Martin, Marcel (Marsel Marten), 1966., *Filmski jezik*. Beograd: Institut za film [izvornik *Le langage cinématographique*, 1955.]
- Mukařovský, Jan (Jan Mukaržovski), »Prilog estetici filma«. U: *Filmske sveske*, 15 (1983.) 4, str. 308-315 [izvornik *K estetice filmu*, 1933.]
- Münsterberg, Hugo (Hugo Minsterberg), 1978., »Svrha umetnosti«. U: *Teorija filma* (ur. Dušan Stojanović). Beograd: Nolit, str. 64-71 [izvornik u: *The Photoplay: A Psychological Study*, 1916.]
- Panofsky, Erwin, 1997., »Style and Medium in the Motion Pictures«. U: *Three Essays On Style* (ur. Irving Lavin). Cambridge: The MIT Press [izvornik 1936.; konačna verzija 1947.]
- Peterlić, Ante, 2001., *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada [4. izdanje; 1. izdanje 1977.]
- Peterlić, Ante, 2010., »Glumac na filmu«. U: *Filmska čitanka Ante Peterlića*. Zagreb: Hrvatski filmski savez [izvorno objavljeno u *Encyclopedia Moderna*, 1969., 9]
- Peterlić, Ante, 2012., »Ivo Hergešić o filmskoj poetici«. U: *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam, str. 64-69 [izvorno objavljeno u *15 dana*, 1988., 7]
- Plaževski, Jerzy (Ježi Plaževski), 1972., *Jezik filma II*. Beograd: Institut za film. [izvornik *Język filmu*, 1961.]

## GAVELLA'S DIGRESSIONS ON FILM

### *Abstract*

This article puts forth and discusses Branko Gavella's thoughts regarding acting in the movie from the essay *The Actor and Audience (Theater Problems)*, first published in 1934 in the fifth issue of Krleža's magazine *Today*.

Although cursory, these comments are still particularly noteworthy because Gavella clearly distinguishes the nature of on-screen acting and acting in theater. Based on this insight, he concludes that, due to its technical nature, a movie can make an actor surreal, or in other words, surpass many realistic assumptions and directly go to an entirely spiritual manifestation. In the process, Gavella dwells on the connection between actor and ambient in a movie in particular, specifically the possibility of a movie's means of expression highlighting or subverting an actor's face and expression. Since the essay puts forward both Gavella's (extensive) quotes and detailed insight into his remarks, this article discusses and contextualizes them within the confines of period-specific film theory and screen-acting theory in particular, and comes to the conclusion that the presented remarks essentially pioneer the definition of screen-acting, not only within a Croatian context, but further abroad as well.